Nr. 2. W Grudziądzu, dnia 1 sierpnia 1926 RoK I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunhi prenumeraty:
miesięcznie z przesyłką . . 1.00 zł.
kwartalnie................................ 3 00 „
półrocznie................................ 6 00 „
rocznie................................12.00 „
Cena pojedyńczego egz. . . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Da wid o wic z zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy“. :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

O etyKę współpracy

„Muzyk Wojskowy” zjawia się na naszym szarym i pochmurnym horyzoncie 8-mio letniej pracy kapelmistrza wojskowego, jakby zwiastun nowej ery. Rozjaśni on niezawodnie horoskopy na przyszłość wskrzesi nadzieję możliwości dalszej twórczej pracy, jaką wielu z nas w desperacji i przedwczesnej rozpaczy utracili Brak wytrwałości, wprost anormalna nadwrażliwość, doprowadziły do rozpaczliwych kroków, wzajemne zwalczanie się w wielkiej mierze obniżało ogólny wynik pracy. Tragicznym finałem tych chorobliwych nastrojów i stosunków oraz nienormalnych warunków pracy, było zejście ś. p. Wacława Lewackiego, kapelmistrza, który w swej skromnej pracy wiele zrobił dla orkiestry wojskowej. Zgon jego odbił się szerokiem echem w sercach rozproszonych po całym kraju kolegów.

Dziś, kiedy — niby strzecha wspólna — powstało pismo „Muzyk Wojsk.“, w którym odzwierciadlać się będzię dla kraju całe nasze życie, dążenia, zdobycze, błędy i doświadczenia; kiedy będziemy mieli możność bliższego poznania się i nawiązania stałego kontaktu, pragnę wezwać tych, komu dobro orkiestry wojskowej leży na sercu, by z nową energją, lepszą wiarą i wspólną ideją przystąpili do współpracy nad rozwojem i postępem naszego zawodu. Mówię o współpracy, gdyż wszystkie orkiestry wojskowe uważam za jedno ognisko ojczystej kultury muzycznej. Dotąd widzieliśmy, niestety, tylko wysiłki nad podniesieniem imienia lub dobrobytu pojedyńczych pracowników ; często działo się to drogą odmienną od tej, jaką iść powinien muzyk-artysta, nauczyciel i wychowawca przyszłej generacji muzyków polskich. Każdy z nas doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że odosobnieni, zwalczając się nawzajem i sobkując zbudujemy liche pudła o względnej wartości, które dzień jutrzejszy rozniesie bez śladu po szerokim świecie. Śledząc od wielu lat stosunki między kapelmistrzami, stwierdzić muszę, że pozostawiają one wiele do życzdnia.

Fałszywa ambicja, zazdrość, zarozumiałość, świadome podrywanie autorytetu, są — niestety — uczuciarhi jakie spotykałem niemal na każdym kroku. Jest to coprawda ogólnoludzkie, lecz rodzaj naszej pracy może więcej, niż gdzieindziej winien być nacechowany wysoką etyką w stosunkach wzajemnych. Czyż wielu się znajdzie z nas takich, którzy potrafią wyznać wobec innych, że czegoś jeszcze nie rozumieją, że odczuwają braki w swej wiedzy fachowej, że nie znają tego lub innego utworu muzycznego ? Natomiast często zdarza się, że opanowawszy pamięciowo kilkadziesiąt oklepanych utworów, uważamy, że złapaliśmy za nogi samego kolegę Orfeusza. W niezdrowej rywalizacji wykpiwamy niepowodzenie, lub rozpaczliwe wysyłki słabszego od nas kolegi, a czasem może i silniejszego, lecz pracującego w mniej od nas szczęśliwych warunkach. Wszak każdy pracownik musi coś umieć i rozumieć; wkładając w pracę swą doświadczenie własne, wiedzę i swoje osobiste czasem zrozumienie piękna, godzien jest szacunku i poparcia. Ci którzy nic me umieją i pracować nie chcą — muszą odpaść od współpracy jak suche gałęzie. U takich nie mówię, bo uważam, że dziś już ich w wojsku nie mamy. Zechciejmy wszakże pamiętać, że wiedza muzyczna jest tak rozległa, iż nikt nie śmie twierdzić, że posiadł ją w zupełności. Pamiętajmy również i o tem, że błędem jest uważać, iż dla skromnych ramek pracy kapelmistrza wojskowego więcej niż umiemy nam nie potrzeba. Co do stosunków wzajemnych, nauczmy się w momencie szlachetnej rywalizacji wypowiedzieć uznanie zwycięskiemu koledze. Nauczmy się również przy zdobyciu niezasłużonego sukcesu, przyznać

się do tego. Znając poniekąd duszę ludzką, zwłaszcza kapelmistrzowską, rozumiem, że nauka taka będzie niezmiernie trudną, jednak wierzę w to, iż wielu znas zastanowiwszy się nad tą kwestją, powiedzą sobie w duchu; mea culpa!" Otóż i cel mój będzie w części osiągnięty.

Dla lepszego zilustrowania naszych stosunków, przytoczę dwa fakty, jakich byłem świadkiem: W miejscu wycieczkowem grają dwie orkiestry. Słabsza nieco jes^ na stałe zaangażowana jako garnizonowa. Druga orkiestra przybywa z innej miejscowości na zamówienie prywatne. Powodzenie obcej orkiestry widoczne. Skutki: zrywanie afiszów, skargi, rozsiewanie niepochlebnych pogłosek, niekłanianie się koledze przy spotkaniu etc. Dalsze konsekwencje takich stosunków na dobro obu okiestrom wyjść nie mogły. A oto inny fakt: W letnim obozie ćwiczebnym poznaje się grupka kapelmistrzów, przybyłych ze swoimi oddziałami z różnych stron. Orkiestry koncertują na zmianę codzień. Jeden z kapelmistrzów b. podoficer z zaboru austrjackiego z dużą rutyną i smakiem artystycznym, o średniem wykształceniu muzycznem. Drugi dawny zawodowy kapelmistrz z b. armji rosyjskiej ze skromnem świadectwem Warszawskiego Instytuty Muzycznego. Trzeci — wyzwolony artysta z dyplomem konserwatorjum Petersburskiego. Harmonja, jaką panowała między tymi rywalami o zupełnie odmiennych kwalifikacjach, zdumiewała ogromny korpus oficerski obozu. Czynnikami tej harmonji było wzajemne uznanie i uszanowanie, pracowitość v bezinteresowność. A skutki tak etycznej współpracy były te, że orkiestry tych panów szły w szybkiem postępie i dziś stoją na dość wysokim poziomie. Przewodnią ich myślą była chęć wytrwałej i uczciwej pfacy artystycznej, a wzajemne poparcie — tę pracę ułatwiało. Niech taki stosunek koleżeński i taka myśl przewodnia skupią się pod strzechą „Muzyka Wojskowego", płynąc ze wszystkich stron kraju naszego, a wzniesiemy gmach mocny i trwały na chlubę muzyki polskiej. Gzy apel mój nie będzie głosem wołającego na puszczy, pokaże najbliższa przyszłość.

Demol.

X

FAUSTYN KULCZYCKI

0 nauczaniu solfeżu w orkiestrach wojsK.

Prowadząc przez parę lat klasę solfeggia w Instytucie Muzycznym w Lublinie, oraz na różnych kursach muzycznych, ostatnio zaś po wejściu w życie „Instrukcji Ministerstwa Spraw Wojskowych o przeszkoleniu orkiestrantów zawodowych", zorganizowałem, w myśl programu zawartego we wspomnianej wyżej instrukcji, przy orkiestrze 8-go pułku piech. Leg. kurs doszkolenia orkiestrantów, który zakończyłem w czerwcu b. r. poddając frekwentantów egzaminowi, Komisji, zatwierdzonej przez M. S. Wojsk.

Jak w szkołach muzycznych tak też i w orkiestrze wojskowej, w czasie moich wykładów, przekonałem się, że z wszystkich przedmiotów teoretycznych najtrudniej opanowują uczniowie sofleż. Aby dojść do konkretnych wyników potrzeba było dużego nakładu systematycznej pracy, opartej na racjonalnem podłożu naukowem.

Kurs doszkolenia trwał w orkiestrze 8 p. p. Leg. sześć miesięcy, przy jednej godzinie wykładowej dziennie, zasady muzyki i softeż prowadziłem nie rozdzielnie lecz w połączeniu. Po przerobieniu całego programu (zasad i solfeżu), przeznaczyłem codziennie na repetycje po pół godziny. Repetycje te trwały trzy miesiące. Na wykłady zasadniczo uczęszczali wszyscy orkiestranci: podofic. zawodowi, nadterminowi i elewi. Umyślnie prowadziłem wykłady dla podoficerów zawodowych łącznie z elewami, w ten sposób udało mi się zmusić podoficerów do poważnego traktowania nauki przedmiotów teoretycznych, gdyż były takie wypadki, że elew, który będąc uczniem instrumentu pewnego podoficera, znacznie lepiej przyswajał sobie przedmioty teoretyczne od swego nauczyciela, przez co każdy ambitny podoficer starał się uczyć jak najlepiej, aby się nie zawstydzić przed audytorjum kiedy zostanie wezwany do odpowiedzi i w rezultacie podoficerowie częstokroć nawet w podeszłym wieku pracowali nad sobą bardzo intensywnie.

Wykłady prowadziłem systemem seminaryjnym — rozumie się, starałem się zawsze dostosowywać się do poziomu umysłowego słuchaczy, zdaniem mojem jest to rzeczą bardzo ważną, gdyż większość z nich jest bardzo mało umysłowo rozwinięta.

Ażeby rozwinąć u podoficerów zdolności instruktorskie - pedagogiczne zadawałem im opracowania domowe po kilka pytań i po opracowaniu kazałem im kolejno prowadzić pod mojem kierownictwem wykłady, stawiać pytania kolegom, poprawiać i t. d. Z tego mieli oni podwójną korzyść: po pierwsze musieli się gruntownie nauczyć przedmiotu, a po drugie przyzwyczajali się do swobodnego wypowiadania się przed audytorjum, opanowywali tak zwaną „tremę", która częstokroć na egzaminach krępuje niejednego ucznia.

Najtrudniej udawały się dyktanda muzyczne z solfeżu, i w ogóle, jak to już na wstępie zaznaczyłem sam solfeż, i dla tego też mając zamiłowanie do tego przedmiotu i pewne doświadczenie, zamierzam o sposobie nauczania tego przedmiotu napisać obszerniej.

C. d. n.



PROF. DR. JÓZEF REISS

Społeczne znaczenie rytmu

(Ciąg dalszy.)

Taniec. — Pieśń ludowa.

Niemal wyłącznie na rytmie opiera się jedna forma muzyki, która w pierwotnem społeczeństwie była niezwykłą potęgą socjalną tj. taniec. Trudno nam dzisiaj zdać sobie sprawę z doniosłej roli, jaką miał taniec w początkach kultury. Reprezentuje on bowiem syntezę popędu zabawy i popędu pracy; wymaga wysiłku, znacznej energji ruchu, a nie jest jeszcze pracą. Etnolodzy stwierdzają, że ludy pierwotne tańczą aż do wyczerpania. Tancerz pada omdlały, zlany potem! A jednak nie odczuwa on w tem brzemienia pracy i trudu, lecz traktuje swój wysiłek jako zabawę.

Skąd to pochodzi? Dzieje się to w pierwszej linji dlatego, że charakterystyczny dla tańca **automatyzm** ruchów pozbawia zużytą energję zasadniczych znamion produktywnej pracy tj. świadomości celu, przemyślenia, kierunku i wysiłku woli. Podobnie jak dziecko, tak i człowiek pierwotny odczuwa instynktowną niechęć do wszelkiego świadomego wysiłku woli, praca musi być dla niego zabawą. Taką automatyczną pracą o charakterze zabawy jest właśnie taniec. Wyładowuje się w nim popęd do rytmizowania ruchów, a zarazem w tych ruchach uzewnętrznia się uczuciowy stan człowieka w sposób bezpośredni. Dynamika ruchu zawisła przecież od intensywności uczucia; im wyższe jest napięcie emocjonalne, tem gwałtowniejsze są ruchy, zapomocą których wyładowuje się uczucie; dowodem tego jest dziecko uradowane, które klaszcze w dłonie, skacze i tańczy.

Człowiek pierwotny znajduje w tańcu najintenzywniejszą rozkosz **estetyczną.** Źródłem jej jest miarowa symetrja rytmu, owa „eurytmia“ gestu jako ekspresja uczucia. Sztuka ludów pierwotnych znajduje w tańcu najwyższy wykładnik artystyczny, gdyż taniec nie istnieje tam jeszcze jako odrębna sfera artystyczna, lecz jako syntetyczne zjednoczenie właściwego tańca, śpiewu i poezji. Taki poniekąd charakter miał klasyczny taniec starożytnych Greków, którzy t. zw. „orchestykę“ wykształcili jako sztukę gestu, połączonego z ekspresją słowa.

Człowiek pierwotny zespala z tańcem wszystkie ważniejsze zdarzenia i czynności swego życia. Gdy złożony długą chorobą wraca wkońcu do zdrowia, wyładowuje swą radość w tańcu dziękczynnym na cześć bóstwa: tańczy sam, a wraz z nim tańczą członkowie szczepu.

Człowiek pierwotny tańczy, gdy idzie na polowanie, gdy wyrusza na wojnę, gdy po odniesionem zwycięstwie zawiera pokój. Tańczy, gdy odprawia uroczyste wesele, tańczy przy zmianie księżyca, gdy w zdumieniu wobec nieprzeniknionych tajników przyrody korzy się przed niewidzialnem bóstwem.

W tańcach ludów pierwotnych występuje wszędzie pierwiastek religijny, wiążący życie tych ludów ze światem nadprzyrodzonym. Również u wszystkich narodów cywilizowanych spotyka takie religijne tańce „święte*: w Egipcie tańce na cześć Apisa, Izydy, Ozyrysa, sceny mitologiczne, pełne dostojnej powagi i pantomimy, przedstawiające bieg planet i symbolizujące najgłębsze zagadnienia kosmiczne bytu. Tańce żydów, wspomniane w Biblji, mają wybitnie religijny charakter: siostra Arona, Mirjam, tańczy i śpiewa zwycięską pieśń po przejściu przez Morze Czerwone. Taniec naokoło Złotego Cielca przypomina orgiastycznem upojeniem starogreckie Bakchanalje. Dawid tańczy przed Arką przymierza.

Dla Greków był taniec również świętą czynnością religijną. Eurytmia tańca uchodziła za symbol ładu we wszechświecie. Miłość, orficki Eros, uporządkował chaos i gwiazdy poruszył w wir tańca. Ow Eros— to nie miłość zmysłowa, lecz —- jak mówi Plato w „Symposionie* — to pojednanie wszelkich sprzeczności, to wiedza o harmonji i ryt-

mie wszechbytu. Dlatego to Sokrates zaleca taniec i sam do późnej starości ćwiczy się w tańcu (jak zapewnia Plato w 2 ks. „Nornoi"), dlatego to Plutarch („Questiones convival I. 5“) mówi o muzyce, że nauczycielem jej jest miłość: „musicam amor docet etsi fuerit indoctus prius. O znaczeniu i roli tańca w starożytnej Grecji rozwodzi się szeroko Lukian z Samosate w djalogu o tańcu.

Ćwiczenia gimnastyczne w palestrach, zabawy ruchowe wykonywano rytmicznie przy dźwiękach aulosu jako tańce ze śpiewami; taniec stanowił więc część wychowania fizycznego i miał u młodzieży wyrabiać poczucie karności. Tańce były wylewem uczuć religijnych; wykonywano je albo naokoło ołtarza albo naokoło świątyni czy to jako tańce śpiewane, pełne harmonji, godności i spokoju na cześć Apolina „hyporchemata“, czy też jako pantominy taneczne jak np. tańce wojenne w pełnej zbroi „pyrhichie" lub tańce komiczne, nieraz pełne wyuzdania jak np. „kordax“ lub tańce orgiastyczne pijanych Menad, Satyrów i Faunów na cześć Dionizosa.

Początkowo i w starożytnym Rzymie łączy się taniec z kultem religijnym. Istniało nawet osobne kollegium, złożone z 12 kapłanów, „Salii“, którzy w czasie uroczystości na cześć Marsa mieli wykonywać święte tańce. Pantominy taneczne towarzyszyły pogrzebom; na przedzie pochodu kroczył tancerz w masce i stroju zmarłego i zapomocą rytmicznych ruchów przedstawiał główne momenty z jego życia.

Lecz w Rzymie taniec nie doszedł nigdy do tego hieratycznego namaszczenia, jakie znamionowało tańce religijne ludów wschodnich i starożytnych Greków. Nietylko nie był tu taniec podstawą wychowania narodowego, lecz przeciwnie stał się z czasem przedmiotem ataków ze strony niektórych pisarzy. Zwalczano go, uważając tylko za środek płochej zabawy. Jedynie przy ucztach miał taniec towarzyskie znaczenie, lecz wykonywały go obce tancerki ze Wschodu, a nie obywatelki rzymskie, dla których byłoby to ujmą. Zamiłowanie do tańców w czasie uczt tak się rozpowszechniło w Rzymie, że za cesarstwa było 3,000 syryjskich tancerek. Gdy z obawy przed drożyzną wydalono z Rzymu wszystkich obcych filozofów, mówców i nauczycieli, tancerkom pozwolono na pozostanie w mieście.

Na czem polega **religijny** pierwiastek w tańcach? Oto na wierze człowieka pierwotnego, że taniec jako środek ekspresji, jako wyraz uczuciowy zdoła wywrzeć magiczny wpływ na bóstwo i czarodziejskiem działaniem odsłonić jego utajoną wolę. Stądto tańce „święte" mają zazwyczaj cel praktyczny, spełniają rolę zaklęcia zapomocą odpowiednich ruchów: a więc nieraz są dramatyczną sceną jakby modlitwą o wysłuchanie, nieraz pantominą*, mającą na celu np. uregulowanie biegu słońca, odwrócenie posuchy, sprowadzenie deszczu itp.
W Australji rozpowszechnione są tańce, które naśladują ruchy zwierząt jak np. kangurów; zapomocą tych ruchów stara się myśliwy zwabić zwierzynę na odległość strzału. Niemal wszędzie u ludów pierwotnych istnieją tańce, mające na celu wypędzenie złych demonów, leczenie chorych przez naśladowanie symptomów choroby.

Do dnia dzisiejszego wykonują Brahmini święte tańce podobnie jak i mahometańscy Derwisze tańczący co piątek. Nasze sobótki w noc świętojańską są zabytkiem religijnych tańców na cześć ognia. Odwieczne motywy życia: walka i miłość stanowią również treść symbolicznych tańców u ludów pierwotnych. W końcu śmierć i odrodzenie należą do tematów symbolicznego tańca. Jeszcze dzisiaj spotkać można wśród ludu na Węgrzech owe **„tańce śmierci".** W Czechach noszą one odrębną nazwę: „umrlec" i przeobrażają się w dramatyczną scenę, pełną demoniczno-groteskowego humoru Jeden z uczestników zabawy kładzie się na ziemi jako zmarły; otoczenie tańczy i śpiewa nad nim pieśni, przerywane szyderczym śmiechem; następnie wszyscy całują go kolejno. Pod ożywczem działaniem pocałunku zmarły budzi się do życia. Wszyscy otaczają go kołem, intonują radosny śpiew i tańczą na cześć zmartwychwstania.

Jest w tych tańcach śmierci jakby dopełnienie sławnych obrazów Holbeina, symbolizujących odwieczną walką życia ze śmiercią. Genjalną apoteozą tego motywu w literaturze muzycznej jest cykl pieśni Mod. Musorgskiego p. t. „Tańce śmierci"

Taniec, jako forma oparta wyłącznie na rytmie, musiał spełnić taką samą rolę socjalną w procesie **pracy,** jak i sam rvtm. Według opisu entnologów kobiety na Madagaskarze zasiewają ryż według jednego skinienia przodowniczki i wyglądają przy tem jakby malownicza grupa tancerek.

Jaki jest związek tańca z pracą? Przedewszystkiem uczuciowy. Taniec jest wyrazem radosnego nastroju; niektóre plemiona wykonują tańce jako wstęp do pracy albo też na znak szczęśliwego ukończenia pracy. Są to więc jakby tańce dziękczynne; szczątkowym zabytkiem ich są nasze „Dożynki" i „Wieńczyny". Tańce na cześć odradzającej się wiosny są również radosnym hymnem rozpoczynającej się pracy w polu (por. t. zw. „Gajówki", ruskie „Hahyłki").

Taniec jest niewątpliwie jednym z najważniejszych czynników uświadomienia społecznego u ludów pierwotnych. Pod tym względem ma taniec takie samo znaczenie, jak drugi czynnik socjalny, bez którego nie można sobie wyobrazić życia na najniższych szczeblach kultury: czynnikiem tym jest **wojna. I** oto te dwie, tak różne od siebie sfery, spełniając jeden cel, kojarzą się ze sobą i przenikają wzajemnie. **Taniec wojenny** jest powszechniem zjawiskiem w życiu ludów pierwotnych. Jest on bowiem przygotowawczym środkiem do ćwiczeń wojennych i jednolitego działania: Zbiorowe tańce australskich Maorysów zdumiewają jednolitością ruchów; u wszystkich ta sama gestykulacja, tesame ruchy równocześnie, nawet najlżejsze zgięcia palców u rąk! Wojowniczy Kafrowie afrykańscy doprowadzili zbiorowe tańce do niezwykłej precyzji i uzgodnienia ruchów w przeciwieństwie np. do spokojnych Hotentotów, gdzie każdy tańczy oddzielnie, a taniec zbiorowy należy do rzadkości. Takąsamą jednolitość i zgodność ruchów zauważa historyk rzymski Tacyt w opisie tańców, które wykonywali nago młodziency germańscy wśród włóczni i mieczów.

Taniec i wojna zespoliły się w jedną sferę na podłożu **psychologicznem.** Rytm tańca jest niezmiernie silną podnietą emocjonalną i sugestywną. Niektóre szczepy wojownicze w Australji i Polinezji tańczą i śpiewają w nocy bezpośrednio przed bitwą; te śpiewy i tańce mają budzić w nich zapał i odwagę. Jestto zjawisko zupełnie zrozumiałe: jednostajność rytmu, jego energja i sugestywne działanie wytwarza w człowieku pierwotnym go-

rączkowy stan oszołomienia, zabija w nim świadomość niebezpieczeństwa. W rzeczywistości bowiem człowiek pierwotny jest z natury swej płochliwy, nieufny, nie zna pojęcia odwagi, znamionującej charakter człowieka kultury. Wszakże człowiek kultury w niebezpieczeństwie szuka i znajduje pobudkę do większych wysiłków. Im większa jest groza położenia, tem większy jest hart jego woli! Inaczej człowiek pierwotny; on musi mieć zewnętrzną, sztuczną podnietę. Rytm tańca daje mu ją właśnie. Wszystkich uczestników tańca ogarnia jedno uczucie; przepływa przez nich jakby fluid podniety, nastrajającej ich serca na jeden ton jednomyślnej solidarności i fanatycznego zapału.

Widoczne to nietylko u ludów pierwotnych i nietylko w działaniu tańca. Chwiejny, bezradny tłum da się porwać fascynującym rytmom **pieśni.** Działa ona jak iskra; z najgłębszych pokładów duszy wydobywa nieznane uczucia, zapala serca i płomieniem entuzjazmu je ogarnia. Tak oddziałał legendarny Tyrteusz, dodając odwagi pieśniami bojowemi podupadłym na duchu Spartanom w walce z Messeńczykami. Tak zagrzewał do walki Normanów Taillefer, walczący w szeregach Wilhelma zdobywcy w bitwie pod Hastingo (1066), gdy zaintonował pieśń o Rolandzie, który walczył w wąwozie Roncenwalskim. „Bogu Rodzica" wiodła do zwycięstwa szeregi polskiego rycerstwa. Dzikim fanatyzmem przejmowała zastępy husyckich Taborytów ponura pieśń bojowh „Kdo jste boži bojovnici" (Wy, którzy jesteście bożymi wojownikami), wywołująca energją rytmu i swym bojowym charakterem popłoch w szeregu niemieckich krzyżowców. Smetana użył tematu tej pieśni w symfonicznym poemacie „Tabor", a Dvorak w uwerturze „Husitska".

Z równym zapałem, jak Husyci, szli do walki w XVI. wieku niemieccy protestanci, śpiewając luterski chorał „Ein' feste Burg ist unser Gott". A „Marsyljanka". której muzyka i słowa napisał w noc kwietniową 1792 r. młody oficer artylerji francuskiej Rouget de Lisie na pożegnanie ochotników, idących do obozu w Strassburgu! A nasz „Mazurek Dąbrowskiego!" A hymny patrjotyczne które komponował młody Verdi jako chóry młodzieńczych oper dla narodu włoskiego, walczącego o wolność i zjednoczenie!

Przykładów możnaby mnożyć niezliczoną ilość* Wszystkie stwierdzają, że uczuciowa siła tych pieśni porywa ogół, wlewa w serca zapał, budzi jednaki nastrój. Zasadniczym pierwiastkiem, który w tym procesie uczuciowym odgrywa główną rolę, jest rytm, pełen energji, żywiołowy, fascynujący, zdolny istotnie do porwania tłumu. Melodja ma tu znaczenie drugorzędne, jak niemniej i wartość artystyczna pieśni. Naogół można stwierdzić, że większość pieśni bojowych i **hymnów patriotycznych** nie posiada wybitnych cech i walorów artystycznych. Są to zazwyczaj rzeczy niezbyt wybredne, lecz w swojej prostocie i w szczerości wyrazu nieocenione jako bezpośrednia manifestacja uczucia. Dlatego też na wartość ich nie wpływa kunsztowne opracowanie wielogłosowe tj. harmoniczne lub kontrapraktyczne; przeciwnie działają owe najsilniej, gdy się śpiewa je unisono, a więc bez żadnej domieszki sztucznej, zacierającej ich linję melodyjną i strukturę rytmiczną. Wtedy dopiero występuje plastycznie ich rola socjalna jako czynnika solidarności wśród ogółu, nastrojonego na jeden ton uczuciowy.

Tem się tłumaczy, dlaczego stworzone w Niemczech związki **chórów męskich** t. zw. „Liedertafel" oparły śpiew zbiorowy na podstawach pieśni ludowej. Organizacja tych związków była pierwotnie inna: założył je kompozytor K. Fr. Zelter, przyjaciel Goethego, w Berlinie w r. 1809 dla celów artystycznych. Statut pozwalał na przyjęcie do związku tylko muzyków zawodowych, śpiewaków i kompozytorów. Lecz niebawem zmieniono charakter organizacji, idąc za pobudką szwajcarskiego kompozytora Hansa Georga Nageli, który w r. 1810 powołał do życia pierwszy chór męski, mający kultywować pieśń ludową. Za jego przykładem powstały owe „Liedertafel", które wkrótce zdobyły szczególne znaczenie jako ostoje narodowego ducha i ogniska patrjotyzmu w epoce najgłębszego upadku politycznego Niemiec w czasie wojen Napoleońskich.

Dla tych niemieckich „Liedertafel" skomponował K. M. Weber w r. 1814 pieśni do słów poety Kórnera, bojownika o wolność Niemiec, p. t. „Leyer und Schwert". Niemieckie chóry męskie trafiały swą nutą ludową wszędzie do serc wszystkich warstw i śmiało rzec można, że dla sprawy politycznego i narodowego odrodzenia Niemiec po klęskach, zadanych im przez Napoleona, więcej sprawiły, aniżeli płomienne mowy filozofa G. Fichtego „An die deutsche Nation" (1808).

A jaką potężną dźwignią uświadomienia narodowego były chóry męskie, oparte na pieśni ludowej, w społeczeństwach **słowiańskich,** pozbawionych samodzielnego bytu politycznego. Nasze „Echa", „Lutnie" i chóry Sokołów, chóry czeskie małoruskie, jugosłowiańskie zaszczepiały w sercach społeczeństwa najgorętsze uczucia patrjotyczne, nutą pieśni ludowej budziły śmiadomość narodową. Miały one znaczenie jakby konspiracyjnych związków narodowo-politycznych, gdzie przygotowywała się akcja bojowa o wolność. Niektóre z tych chórów stanęły na wyżynie artyzmu jak np. chór nauczycieli morawskich, zdumiewający i techniką wokalną i precyzją dynamiki i czystością intonacji.

Podwaliną chórów czy to męskich czy mieszanych musi być **pieśń ludowa.** Pielęgnowanie jej przyczyni się do wytworzenia odrębnej, narodowej muzyki, która stanie się manifestacją naszej sztuki na zewnątrz, pozwoli nam wobec obcych odsłonić jej nawskroś oryginalne cechy. Pieśń ludowa i literatura muzyczna, oparta na jej motywach musi stanowić główny repertuar naszych chórów; błędem jest, jeśli chóry nasze starają się wyłącznie o wykonywanie obcych kompozycyj. Nawet najbardziej wirtuozowskie opracowanie i wykonanie ich nie da nam tego, co pieśń powinna dać narodowi; być może, że wywołają one chwilowy efekt w sali koncertowej, ale przeminą bez echa, nie wsiąkną w serca narodu, a natomiast oddala nas od tego zadania, które przyświeca każdemu narodowi tj. od stworzenia własnej, narodowej sztuki. Należy jak najliczniej tworzyć okręgowe związki chórów (wzorem Wielkopolska!), wykonywać pieśni, właściwe pewnym okolicom. Żywa pieśń przemówi bezpośrednio, ujawni różnice lokalne, ale zarazem wykaże i wspólne cechy w charakterze melodji i rytmu. Tak juelęgnowana pieśń stanie się niewątpliwie środkiem spójni w naszem społeczeństwie, usunie może nasz nieszczęsny separatyzm dzielnicowy.

O celową reorganizację orkiestr wojskowych

(Ciąg dalszy).

Oczywista, że tabelka powyższa, zbud. w myśl poprzednio wyłuszczonych zasad nie jest i niemoże być regułą, wyklucz, wyjątki lub choćby dyskusję.

Zanim jednak ostateczne wysnuję wnioski pragnę omówić drugi rodzaj orkiestr wojskowych, które w Armji naszej istnieją i pomimo wszystko nadal istnieć będą. Mam na myśli orkiestry t. zw. nieetatowe, orkiestry kawalerji i artylerji a więc orkiestry konne. Jestem również zdania, że muzyk na koniu nie może żadną miarą wykonać daną sobie partję tak precyzyjnie jak muzyk pieszy. Granie jednak na koniu ogranicza się do kilkunastu wypadków w roku. I wtedy grane walczyki czy mazurki muszą być tak napisane by nie wymagały zbytnich wysiłków ze strony grających.

Przy tym zasadniczym warunku, po uwzględnieniu, że konieczność grania na koniu jest naprawdę ograniczona do kilku wypadków w roku, powinno się pozostawić pułkom konnym ich orkiestry tembardziej, że organizację ich i utrzymanie wzięły na siebie poszczególne pułki. Skład jednak instrumentalny tych orkiestr jest zasadniczo różny od składu orkiestr piechoty. Zespoły te, zwłaszcza na koniu, nie mogą mieć grupy instrumentów drewnianych. Współczułem szczerze z muzykami kawalerji, których widziałem na koniach w marszu, grających na instrumentach drewnianych.

Dla mnie był to dziwoląg tem straszniejszy, że połączony wprost z niebezpieczeństwem życia orkiestranta. Zwłaszcza biedni klarneciści narażeni byli na wielkie niebezpieczeństwo wpakowania sobie ostrego ustnika klarnetu w gardło przy lada niespodziewanym ruchu głowy konia. Przytem i na siodle nie czuli się zbyt pewnie, mając obie ręce zajęte przy instrumencie. Nie jestem kawalerzystą i nie chcę przesądzać — być może że nie przedstawia się to tak tragicznie ze względów czysto kawaleryjskich.

Jak już powiedziałem zespoły kawalerji mają tylko blachę. Zasadniczo więc w skład ich wchodzą dwie grupy instrumentalne: grupę pierwszą stanowią instrumenty o jaskrawej, jasnej, ostrej barwie tonu a stanowią tę grupę: picolo-cotnet, sopran-kornet, trąbki, trąbki basowe, basy — grupę drugą stanowią instrumenty o ciemniejszej barwie tonu: skrzydłówki, altówki, tenory i barytony. I w tych orkiestrach dobre ich brzmienie zależy od stosunkowego układu regestrów a raczej instrumentów te regestry zastępujących. Podaję więc drugą tabelkę, odnoszącą się do orkiestr konnych:

Instrumenty orkiestry konnej	6	8	10	12	15	20	25	30	35	40	45	5(l
	muzyków											
Es-kornet . . .			1	1	1	1	2	3	3	3	3	4
B-skrzydłówka . . .	4	2	2	2	3	4	6	7	7	7	9	12
Es-trąbka . . .		1	2	2	2	3	3	4	5	6	0	G
Es-alty	2	2	2	2	4	4	4	4	5	6	6	G
B-tenory	1	1	1	2	2	2	2	4	4	6	G	6
B-baryton . . .		1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3
Bass Es . . .						1	2	2	2	2	2	2
Bass B	1	1	1	1	1	2	2	2	4	4	4	4
Hel i ko u . . .				1	1	1	2	2	3	3	3	4
Trąbki basowe B . . .											3	3

Ze względów tych samych co klarnety nie mogą być użyte puzony w zwykłej swej formie. Natomiast puzony w formie skróconej są wskazane i z powodzeniem mogą wejść na miejsce basowych trąbek. Oczywista jest tu mowa wyłącznie o puzonach wentylowych. W orkiestrach konnych z perkusji używa się tylko kotłów.

Sprawą ustawienia tak jednego jak i drugiego typu orkiestr zajmiemy się nieco później.

Na razie powracam do orkiestr dętych. Każda orkiestra wojskowa powinna tak być zbudowana przez dobór instrumentalistów, by każdej chwili mogła zamienić się na orkiestrę smyczkową.

Jest to szczególnie w naszych warunkach trudne, nie jest jednak niewykonalne. Dowodzą tego piękne silne i dobrze zgrane zespoły smyczkowe niektórych pułków piechoty.

Rozważyć dla jakich powodów jest to u nas trudne a niekiedy nawet nie do wykonania, będzie zadaniem jednego z najbliższych artykułów. Dziś rozpatrzeć chcę tylko pytanie jakie zespoły smyczkowe są nam potrzebne? Odpowiedź na to pytanie wyniknie z zastanowienia się nad celem któremu one mają służyć. Będą to w pierwszej ı i ıı ji zespoły, przeznaczone do koncertów w kasynach, świetlicach, kinach żołnierskich etc., w dalszej linji będą to zespoły przeznaczone do samoutrzymania finansowego orkiestry a więc do koncertów, balów etc. Tu jednak na chwilę odejdę od tematu i poruszę sprawę, która przy mowie o samoutrzymaniu się orkiestr nasuwa się mimowoli.

Z doświadczenia wiem, że skarb Państwa po za utrzymaniem kapelmistrza (do dziś niezadecydowanem) orkiestrantów zawodowych i elewów na utrzymanie orkiestry nic nie daje. Orkiestry nawet w najmniejszym garnizonie utrzymać się mogą t. zn. opędzić wydatki na sprzęt, nuty etc., trzeba jednak raz na zawsze powiedzieć, że na żaden choćby najwznioślejszy cel (poza wojskiem) orkiestrom wojskowym bezpłatnie grać nie wolno.

Panowie dowódzcy stoją bezradni wobec różnych dobroczynnych komitetów, lub towarzystw etc. Bezwzględnie zasługują cele tych wszystkich towarzystw na poparcie, lecz nie można udzielać poparcia w postaci oddania do dyspozycji orkiestry, która niszczy sprzęt, nuty, etc. a w zamian za lo prócz (czasem tylko!) słów **podzięki** nic nie otrzymuje. Sprawy te muszą być traktowane włącznie po kupiecku. Już wielką ulgą dla tych dobroczynnych komitetów będzie, gdy zapłacą zamiast całej taksy, ustanowioną rozkazem nieodwołalnym pewną kwotę na **amortyzację** sprzętu. Kwota ta zależna byłaby od ilości angażowanych orkiestrantów etc.

Poruszywszy mimowoli sprawę, która wszystkie orkiestry w równej dotyczy mierze, wracam do tematu głównego.

Skład instrumentalny zespołów smyczkowych wymaga najstaranniejszego zestawienia poszczególnych głosów. Trzy zasadnicze grupy: smyczki, drzewo i blacha z dodatkiem grupy czwartej: perkussji — składają się na organizm bogaty w środki muzycznego wyrazu, wymaga jednak pewnycc form, które tak się już utarły, że wszelkie innowacje w tym względzie rażą ucho i obrażają estetyczny smak.

Niestety dzisiaj przy wszechwładnem i ogólnem prawie panowaniu jazz-bandu w najróżniejszej i najdziwaczniejszej formie poglądy niektóre mogą się wydać przestarzałemi i nie na czasie. Nie jestem wrogiem postępu — lecz postęp niech będzie prawdziwym postępem a nie cofnięciem się wstecz od wzwiosłych owoców ducha Haydna, Beethovena, do pierwocin muzycznych Zulu Kafarów czy Papuasów.

O tem jednak zastrzegam sobie prawo głosu trochę później.

Jak już powiedziałem skład instrumentalny zespołów smyczkowych zależny będzie od celu, któremu ma służyć — a w związku ścisłym z tem będzie stała ilość wykonawców. Tabela poniższa może też niejednokrotnie oddać usługi dlatego ją umieszczam.

Orkiestra smyczkowa.	6	8	10	12	15	20	25	30	35	40	45	50
	muzyków											
skrzypce I	1	2	2	2	3	4	6	6	6	8	9	10
skrzypce II	1	1	1	1	1	2	2	3	4	5	6	8
viola	1	1	1	1	1	2	2	3	3	3	4	4
cello					1	2	2	2	3	3	4	4
bass	I	1	1	1	1	1	2	2	3	3	4	4
flet	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	4
klarnet	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
obój						1	1	2	2	2	2	2
fagot							1	1	2	2	2	2
trąbka		1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2
waltow[111]^				2	2	2	2	2	2	4	4	4
puzon				1	1	1	1	2	3	3	3	3
tuba								1	1	1	1	3

Perkusję można a nawet powinno się stosować do najmniejszych nawet zespołów lecz sposób jej wprowadzenia i jej różnorodne instrumenty dobrane być muszą ze smakiem. Zdaję sobie sprawę z tego, że zdanie to brzmi trochę dziwnie wobec ogólnego uwielbienia rondelkowo - patelniowych środków muzycznych chwili bieżącej, ale mimo wszystko rezykuję je w przekonaniu że znakomita większość muzyków ulegając konieczności chw.ili, sama nie podziela ogólnego zachwytu dla pierwszych skrzypiec w orkiestrze reprezentowanych przez trąbkę samochodową lub oślą skórę.

C. d. n.

Powstanie muzyki

(Ciąg dalszy.)

Mędrzec po powrocie swoim zdobył wspaniałą nagrodę od cesarza potrafił bowiem na kawałkach bambusu naśladować śpiew owych ptaków i wydobywać z nich dwanaście tonów. W podobny sposób rozwinięty jest u Chińczyków cały system muzyczny.

A więc od cudownego śpiewu pary ptaków pochodzi podział tonów na doskonałe i niedoskonałe.

Sześć tonów, śpiewanych przez samca zaliczają Chińczycy do doskonałych tonów — tony samiczki — to tony niedoskonałe. Na oba zaś rodzaje tonów mieli Chińczycy specjalne znaki. Pojedyńcze tony miały znaczenie symboliczne, otrzymywały więc szczególną, charakterystyczną nazwę: jeden ton nazywał „cesarz[11], inny „minister", inny „uniżenie posłuszny lud" i t. d.

Nadawanie symbolicznego znaczenia tonom spotykamy nietylko u Chińczyków — Egipcjanie i Arabowie czynią to samo. Chętnie zestawiają oni swój system tonalny z dniami tygodniami i z nazwami miesięcy.

Apollo, syn ojca bogów Zeusa i Latony, bogini ciemności, jest bogiem muzyki i poezji. Ten złotowłosy bóg, zwycięzca ciemności, który zjawieniem się swoim wszędzie radość i życie budzi, który czuwa nad ładem we wszechświecie, założyciel miast, bóg wróżby i przepowiedni jest przewódcą dziewięciu muz, stałych towarzyszek bogów. — O jego narodzeniu opowiadają poeci następująco:

„Matka Apolona, bogini Latona została wydalona z Olympu, przebytku bogów przez zazdrosną żonę Zeusa, Herę. Latona, prześladowana przez smoka Pythona błąkała się długo po świecie bezradna, nie mogąc dla siebie nigdzie znaleźć miejsca — bo ziemia cała przysięgła zasdrosnej Herze, iż znienawidzonej wygnance Olympu schroniska nie udzieli. Neptun, bóg morza, tknięty litością, kazał z wody wyłonić się wyspie Delos i tu Latona znalazła przytułek — nowa wyspa bowiem od przysięgi była wolna.

Tu, na wyspie Delos, urodził się Apollo i jego siostra Artemida. Już w cztery dni po narodzeniu Apollo zabił prześladowcę swej matki, smoka Pythona a w niedługi czas potem zasłynął z mistrzowskiej gry na lirze. Jemu to, jak już wspomnieliśmy, powierzone było przewodnictwo nad muzami.

Gdy Zeus zapytał raz bogów olympijskich, jakie oni mają życzenia — bogowie prosili go, by stworzył istoty, któreby słowem i śpiewem sławiły stworzony świat. Z polecenia Zeusa muzy weszły na Olytup śpiewając i tańcząc. Zeus podniósł je do godności bogów. Mieszkały one w pobliżu Zeusa tuż pod szczytem Olympu. Obowiązkiem ich było uświetniać uczty bogów. Imiona Muz były: Klio, muza historji — przedstawiali ją sobie dlatego z rozwiniętym papierem w ręku; Euterpe, muza lirycznej poezji — jej oznaką są flety; Thalia, muza komedji, poznać ją po masce, wieńcu z bluszczu i pasterskim kiju; Melpomena, muza tragedii ma miecz, maskę bohatera i wieniec z winorośli; Terpsichora, muza tańca i chórów trzyma liręiplektron; Erato, muza miłosnego śpiewu też lirą odznaczona; Polyhymnia, muza śpiewów poważnych, służbie bożej poświęconych, wsparta, zamyślona, okryta płaszczem; Urania, muza astromonji ma w ręku kulę ziemską i Kalliope, muza epicznej poezji, towarzyszy królom, użycza im daru wymowy, poznać ją po trzymanej w ręce tabliczce woskowej i rylcu.

C. d.n.

SzKic historyczny rozwoju orkiestr wojsk.

Muzyka sięga czasów bardzo dawnych Już mity i podania ludów starożytnych zajmują się jej powstaniem. Pierwszy jednak rozwój muzyki stoi w ścisłym związku z rozwojem pojęć o Bogu, o potrzebie religji z jednej strony, z drugiej zaś strony w związku z rozwojem pojęć władzy ziemskiej, królewskiej, i w związku z rozwojem rzemiosła wojennego. Historja muzyki zajmuje się badaniem rozwoju kultury muzycznej od czasów najdawniejszych i w tym kierunku mamy potężne dzieła uczonych, którzy dotarłszy do źródeł historycznych muzyki jako owoc mozolnej pracy w archiwach i bibljotekach przedstawiają nam dokładny obraz rozwoju muzyki.

Bardzo mało jednak mówiono dotychczas, zwłaszcza u nas, o rozwoju muzyki wojskowej (tu rozumiem pod słowem „muzyka" orkiestrę wojskową).

Niestety źródeł, z których możnaby czerpać mamy znikomo mało tak, że obraz rozwoju „tureckiej " muzyki u nas powstać może tylko na podstawie krótkich wzmianek. A przecież królowie nasi opiekowali się muzyką gorliwie i mieli zawsze w swoim orszaku grajków, którzy nosili tytuł „muzyk królewski". Już w czasach najdawniejszych przyjmowano u nas królów i dygnitarzy państwowych przy odgłosie różnych instrumentów, jak trąb, cymbałów, później z dodatkiem fletów, oboi, dudek, szałamai, krzywuł, surmaczy, kotłów, pomortów, żeli, tułumbasów, półksiężyców i wieżyc z dzwonkami

Najpierwsza wzmianka, jaką znajdujemy w historji (Naruszewicz t. III. str. 58) odnosi się do wjazdu księcia Zbigniewa, brata Bolesława Krzywoustego do Krakowa w r. 1096, kiedy przybył odwiedzić ojca swego Władysława Hermana. Orszak Zbigniewa poprzedzali muzycy, grający na fletach i trąbach oraz śpiewacy. Gallus (wyd. Bandtkiego st. 35) wspomina, że tego samego Zbigniewa poprzedzała muzyka na miejscu spotkania jego z bratem Bolesławem, kiedy miał zawrzeć z nim umowę.

Orkiestra, z fletów i trąb złożona, stanowiła część orszaku pogrzebowego Władysława Hermana.

Jak wykonywana była ta muzyka nie możemy z całą ścisłością powiedzieć, bo historycy wspominając o tem, twierdzą, że „muzyki grywały tylko na rynkach i bramach krakowskich, ale nie było w zwyczaju grać w marszu, bo to jest za trudno**. Prawdopodobnie wykonywały więc muzyki tylko „fantary**, łatwe przygrywki. W tem przypuszczeniu utwierdza nas inna wzmianka historyczna, odnosząca się do wjazdu Henryka III. do Krakowa. Historyk wspomina, że wjeżdżającego do Krakowa Henryka III. przyjął wspaniały orszak w towarzystwie najlepszych artystów na trąbach, fletach i bębnach. Muzyka jednak nie wykonywała utworów „uczonych**, ograniczała się do krótkich przygrywek rycerskich. W wigilję świąt i uroczystości muzyka grała na wieżach hejnały. Z wieży krakowskiej ogłaszano zawsze wschód słońca a do dzisiejszego dnia przetrwał zwyczaj trąbienia co godzinę hejnału z wieży kościoła Panny Marji.

Skąpy skład instrumentalny tych „orkiestr powiększył się z chwilą wprowadzenia muzyki janczarskiej, czyli tureckiej. Muzyka jańczarska stała się podstawą wszystkich orkiestr wojskowych Europy i zasadniczy jej skład przetrwał do czasów dzisiejszych. Ponieważ bardzo zajmujący dla muzyka wogóle a szczególnie dla muzyka wojskowego, może być obraz rozwoju historycznego orkiestry wojskowej, przedstawię go w możliwie wyczerpującym zarysie.

Nazwę „muzyka turecka** otrzymał w Europie rodzaj muzyki, uprawianej przez Turków, plemię azjatyckie, znane nam dobrze z historji Polski przedrozbiorowej. Kolebką tego plemienia były krainy azjatyckie, leżące na południe od wyżyny ałtajskiej. Ponieważ Turcy, podobnie jak i inne plemiona zamieszkujące Azję, to źródło wędrówki ludów, rozmnażali się szybko — stały się dla nich ich miejsca dotychczasowego pobytu za szczupłe. Już w piątym i szóstym wieku przed Chrystusem spotykamy Turków nad dolnym Irtyszem i prawdopodobnie nie zrobiła Europa znajomości z ich hordami tylko dzięki znajdującemu się wówczas na wschodzie morzu, które ich rozpędy hamowało. Około 200 lat przed Chrystusem świat ówczesny znał już jednak Turków, których siedziby graniczyły jużto z państwem perskiem jużto z chińskiem. Jak rozszalały potok górski wdarli się Turcy przez stepy azjatyckie do Europy i tu na gruzach kalifatu i państwa wschodniorzymskiego stworzyć usiłowali dla siebie władzę nad światem. Nauka Mahomeda „szukać śmierci na polu walki, za wiarę mahometańską** znalazła urodzajne pole w dzikim, wojowniczym charakterze Turków. Najświetlejsze gwiazdy nieba kultury ludzkiej, które Kalifat odkrył a których monumentalne wspomnienie każdy język Europy dziś jeszcze wykazuje: algebra, admirał, alcali etc., skryły się przed tą wszystko po drodze niszczącą falą dzikiego wandalizmu.

Jak meteor zaświecił u schyłku XIII. stulecia nad ruinami kultury ludzkiej nowy produkt sztuki: muzyka turecka czyli janczarska.

Muzyka janczarska nazwana tak została od jańczarów(nowe wojsko), piechoty, stworzonej przez Amurada I. w r. 1360. W skład tego wojska wchodziły porwane w bitwach dzieci chrześcijańskie, wychowane w wierze mahometańskiej. Okrutne męstwo jańczarów znane było w całej Europie. Janczarowie więc pierwsi zaczęli uprawiać ten rodzaj muzyki. Pozostanie dla nas na zawsze tajemnicą kiedy po raz pierwszy janczarowie używać zaczęli ugrupowania instrumentalistów w jeden oddział, zwany według naszych pojęć orkiestrą. Historja tylko mówi, że pod Amuradem IV. (1640) Turcy muzyki nie uprawiali. Można tylko przypuszczać, że wojowniczy duch pozwalał poszczególnym indywiduom muzykalnie uzdolnionym na zajmowanie się jakimś instrumentem i że dopiero mniejwięcej 250 lat po powstaniu jańczarów zaczęto tworzyć grupy orkiestralne.

Jako dowód tych przypuszczeń może służyć to, że dzicy wojownicy przyswoili sobie ze wszystkich krajów, które ich stopa dosięgnęła, tylko te instrumenty muzyczne, które odpowiadały najbardziej ich dzikiemu charakterowi.

Z kolebki swojej wynieśli Turcy oboje i flety, żele i kotły, od Hindusów wzięli bębny, których sposób użycia w tureckiej muzyce jasno udowadnia ich pochodzenie Prócz bębnów wzięli oni od Hin-

dusów triangel, od Persów zaś nauczyli się sposobu równoczesnego grania.

Zadaniem tej nowej nowej muzyki było przez nadzwyczajną siłę dźwięku, przez hałas ogłuszający działać na zmysły wojowników. Prawie wszystkie ludy starożytne wykonywały swoją muzykę wojenną *w* ten sam sposób co Turcy. Muzyka wojenna Greków była też zmysły podniecająca hałasem, podobnym do późniejszej muzyki średniowiecznych trębaczy, wykonywanej na powitanie wysokich dygnitarzy.

Wracając do orkiestry jańczarskiej, wyobraźmy sobie -- według najstarszych wiadomości — orkiestrę zożoną z następujących instrumentów:

3 małe oboje, dwa większe oboje, I flet — wszystkie te instrumenty o bardzo ostrym przeraźliwym tonie w stroju oktawowym lub w unisonie, następnie 1 wielki kocioł, 2 małe kotły, 3 małe bębenki, 1 wielki bęben — na instrumentach tych grano podobnemi do dzisiejszych pałkami, ale w len sposób, że uderzano raz filcową główką w skórę bębna, drugi raz odwrotną, metalową częścią pałki w korpus (drzewo) kotła względnie bębna. Prócz wymienionych instrumentów w skład omawianej orkiestry wchodzili dwaj „muzycy", z których każdy uderzał w parę małych żeli, jeden zaś muzyk w [tarę wielkich żeli. Do kompletu należały jeszcze dwa triangle.

Wyobraźmy sobie następnie sposób „grania" tej orkiestry, polegający na tem, że na dany znak każdy z „muzyków" dął i walił w swój instrument ile wlazło, starając się w możliwie najkrótszym czasie wydobyć z niego możliwie największą ilość tonów i możliwie nie dać się zagłuszyć przez swego sąsiada — a będziemy mieli obraz bardzo wierny tej nowej wschodniej produkcji muzycznej.

„Melodję" tej muzyki stanowiła gama arabska, bas zastępowały do grzmotu podobne tony kotłów i bębnów, wzmacniane przeraźliwym brzękiem żeli, a nad tem wszystkiem górowały metaliczne, niedoścignionych wyżyn sięgające dźwięki triangłi. A wszystkie te dźwięki rozbrzmiewały bez rytmu i tempa. Była więc w tej muzyce „góra" i „dół" — lecz pomiędzy niemi nieskończone — nic. Muzyka ta musiała działać podniecająco na słuchacza ze względu na wielką różnicę krańcowych głosów, jakoteż ze względu na siłę pojedyńczych nieharmonijnie ze sobą zestawionych tonów.

Jak Chińczycy i prawdopodobnie starożytni Assyrujczycy i Egipcjanie pod każdy ton szczególne pojęcie podsuwali, jak dalej u Abisyńczyków dźwięki puzonu budził nadzwyczaj wojownicze usposobienie usposobienie u mężczyzny, tak, że ciskał się dokoła jak szalony, jak wreszcie u Santalów, plemienia hinduskiego, tak do dzisiejszego dnia ton bębenka działa, że ci tylko w łuk i strzałę uzbrojeni dzicy rzucali się nawet na Anglików z pogardą śmierci — tak u Turków muzyka janczarska wywierała skutek, wyssany niejako z piersi matki — sygnał do rozpasania najskrajniejszej, zwierzęcej wściekłości, która miała prowadzić wojownika do zwycięstwa lub śmierci.

„Orkiestra" ta miała zawsze swoje miejsce przy dowódcy (Pasza), który na znak swojego stopnia wojskowego (pasza o jednym, dwóch lub trzech ogonach końskich), jakoteż na znak swej wiary kazał nosić w pobliżu siebie żerdź, której wierzchołek zdobił półksiężyć i tyle ogonów końskich, na ile zezwalała mu jego ranga wojskowa.

W tym czasie, kiedy na wschodzie Europy powstawał nowy gatunek muzyki — na zachodzie, gdzie każdy rycerz w żelazo zakuty, zamieniał się w twierdzę — inny charakter i inny rozwój miała muzyka wojenna.

Opierając się o skalę djatoniczną, powierzono tonom średnim melodje, które zwykle łączyły się ze słowami, opiewającemi czyny bohaterskie przodków, albo wyrażały uczucia wdzięczności za osiągnięte zwycięstwa.

Melodje te w wolnej formie rytmicznej chorałów — znajdowały drogę do duszy rycerstwa.

Grywanie tych melodyj na instrumentach o takiej wysokości tonu, w której wygodnie można było śpiewać — przywoływało słuchaczom na pamięć słowa a przez nie wznawiało lub tworzyło zapał i wytrwałość.

Jak wschodni wojownik działał na zmysły swoje największą siłą i najbardziej krańcowemi głosami królestwa tonów, aby znaleźć śmierć bohaterską. tak wojownik zachodu przez muzykę w środkowych oktawach, w djatonicznym i rytmicznym ułożoną początku, starał się ożywić swoją chęć do walki aż do bohaterskiej wzgardy śmierci.

Co nas dziwić może to to właśnie, że praojcowie nasi znaleźli upodobanie w tem wschodniem, dzikiem, nieokiełzanem, tak dobrze z pól bitwy im znanem tureckiem graniu. A po załamaniu się potęgi Islamu zapragnęli mieć u siebie muzykę janczarską.

Turcy, dowiedziawszy się o takiern życzeniu, podarowali całą kompletną muzykę janczarską Polsce a raczej królowi Augustowi II. (1699 —1730). Na wzór tej zaczęto tworzyć muzyki janczarskie, dodając do nich używane w kraju instrumenty dęte. o skali djatonicznej.

Jako emblemat muzyków wojskowych przyjęto nietylko w Polsce — ale w całej Europie — znak paszy tureckiego, który w różnych krajach doznał różnych zmian np. przez doczepianie dzwonków, sztabek strojonych — lecz prawie wszędzie zachował świadectwo swego pochodzenia: półksiężyc i ogony końskie.

Tak daleko, według mojej dzisiejszej wiedzy, sięgają nasze wiadomości o istocie i rozwoju orkiestr janczarskich w ścisłem znaczeniu.

Z biegiem czasu a więcej jeszcze z ogólnym rozwojem muzyki i z udoskonaleniem instrumentów muzycznych zaczął się zatracać pierwotny charakter orkiestr janczarskich tak, że za czasów księstwa warszawskiego widzimy w orkiestrach wojskowych klarnety i trombony. Od roku 1815 do 1830 muzyki wojskowe polskie były zorganizowane na wzór niemiecki a liczyły 50 — 80 muzyków. Z nazwisk ówczesnych kapelmistrzów, zwanych dyrektorami muzyki, przechowały się następujące: Haaze był dyrektorem wszystkich muzyk pułków piechoty królestwa. O kapelmistrzu Derce jest wzmianka, że wprowadził do orkiestr trąbki wentylowe. W pułku generała Szembeka był kapelmistrz Czapiewski, którego orkiestra była w roku 18,30 najlepszą w Warszawie, Po wojnie 1831 r. orkiestra ta pod dyrekcją flecisty Kurka przeszła do Francji. Z upadkiem Państwa — straciliśmy arrmį'ę — a z nią i orkiestry wojskowe.

C. d. n.

RroniKa muzyczna.

(Najważniejsze zdarzenia z niedalekiej przeszłości.)

POLSKA.

— **Toruń.** Powstała w bieżącym roku opera pod dzielnem kierownictwem p. Jerzego Bojanowskiego wystawiła już „Halkę", „Toscę", „Rigoletto", „Carmen", „Aidę" i kilka innych, które cieszą się dużą frekwencją publiczności, co jest najlepszym dowodem, że instytucja ta była potrzebną. Konserwatorjum Towarzystwa Muzycznego pod kierownictwem prof. Marcelego Popławskiego stale rozwija się.

— **Poznań.** Feliks Nowowiejski, jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów, pracuje nad instrumentacją swojej pantominy baletowej „Tatry".

Opera Poznańska wystawiła po raz pierwszy L. Różyckiego „Eros i Psyche" i Janaczka „Jenufę".

— **Łódź.** Z inicjatywy T. Rydera powstała myśl stworzenia stałej opery w Łodzi. Pod dyrekcją Emila Młynarskiego wykonana została 9-ta symfonja Bethowena.

— **Warszawa.** Henryk Melcer, dyrektor państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, obchodził w ubiegłym roku trzydziestolecie swej pracy kompozytorskiej, wirtuozowskiej i pedagogicznej, z tego też powodu w wielu miastach Polski urządzono na Jego cześć uroczyste akademje.

Prof. St. Niewiadomski, ceniony autor popularnych w całej Polsce pieśni, opuścił stanowisko Prezesa sekcji Kompozytorów Polskich, na jego zaś miejsce powołany został prof. Ludomir Różycki, autor przepięknego baletu „Pan Twardowski".

Prezesem Związku Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej wybrany został prof. Tadeusz Mazurkiewicz, jeden z Dyrektorów Opery Warszawskiej.

W Warszawie koło Belwederu stanie niebawem pomnik Szopena, wykonany według projektu artysty rzeźbiarza Szymanowskiego. W związku z odsłonięciem tego pomnika odbędzie się we wrześniu r. b. w Warszawie wielki konkurs fortepianowy dla artystów wszystkich narodowości w wieku do lat 27.

Na powązkach odsłonięty został pomnik Zygmunta Noskowskiego zmarłego w Warszawie w 1909 roku. Poświęcenia pomnika dokonał Ks. Szczygielski, radny miejski. Przemawiali: Ks. Wł. Czetwertyński, I. Raczyński, St. Niewiadomski i L. Różycki. Uroczystość uświetniły połączone chóry męskie „Lutni", „Dudy", „Harfy", „Echa", i orkiestra policji p. W ostatnim spisie odznaczonych orderem Odrodzenia Polski widnieją nazwiska następujących muzyków: Bronisława Hubermana (za zasługi na polu sztuki), i Artura Rubinsteina (za zasługi na polu propagandy Muzyki polskiej zagranicą).

Zmarli w Warszawie w roku ubiegłym: Bolesław Domaniewski, Dyrektor Tow. Muz. utalentowany pianista-pedagog i Roman Statkowski, profesor Warszawskiego Konserwatorjum, jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich doby po-Moniuszkowskiej, autor oper „Filenis" i „Marja". Pochowani na Powązkach w Warszawie.

W życiu koncertowem Warszawy najważniejszem wydarzeniem był koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego, poświęcony wyłącznie jego twórczości pieśniarskiej. Znakomitą odtwórczynią całego cyklu pieśni była siostra kompozytora natchniona interpretatorka Stanisława Korwin-Szymanowska. Koncert ten zaświadczył znów o nieustannej ewolucji tego pięknego talentu i o jego rzetelnej pracy twórczej.

Teatr Wielki wystawił nową operę w 5-ciu aktach Tadeusza Joteyki p. t. „August Zygmunt", L. Różyckiego „Casaiiowę", w- której autor porobił kilka zmian, i piękny balet „Pan Twardowski", oraz Z. Noskowskiego „Zemsta za mur graniczny". Mowa tutaj o twórczości polskich kompozytorów.

— **Katowice.** W życiu muzycznem zauważyć się daje pewień postęp. Operetkę zastąpiła opera, którą kieruje umiejętnie Zdzisław Górzyński. Wystawiono już „Mazepę", „Halkę", „Cyganerję", „Carmem", „Piękną Helenę", „Cyrulika Sewilskiego", „Fausta", „Opowieści Hofmana" i inne. Powstał Instytut Muzyczny, pierwsza na Śląsku serjo pomyślana uczelnia muzyczna, na czele której stanął St. Stoiński. Instytut ten jest zawiązkiem Katowickiego Oddziału Towarzystwa Muzyków - Pedagogów w Warszawie, pracującego usilnie nad umuzykalnieniem Polskiego Górnego śląska.

— **Kraków.** Towarzystwo Oratoryjne wyko* nało pod kierunkiem S. Barańskiego oratorjum F. Liszta „Christus". Adolf Górzyński zorganizował kilka poranków muzycznych, na jednym z nich wykonano nowy utwór polski p. t. „Miniatury" Jerzego Gableusza.

Nagrodzony na turnieju Poznańskim w 1924 roku chór męski „Echo" pod sprężystą batutą p. B. Walek-Walewskiego wystąpił z koncertem o bardzo obfitem repertuarze, w którym widnieją nazwiska: Palestriny, Smetany, R. Straussa iWeiśa, a z kompozytorów polskich H. Opieńskiego i Walek-Walewskiego. W sferach muzycznych Krakowa ogromne zainteresowanie budzi ukazanie się fenomenalnego talentu pianistycznego w osobie 10-cio letniego Tadeusza Stefańskiego, ucznia Konserwatorjum z klasy prof. Kryształowicza.

— **Lwów.** Opera miejska pod dyrekcją p. Barwińskiego, wystawiła dwie nowe opery, „Zygmunt-August", Tadeusza Joteyki i „Jenufę" Janaczka. Z polskich oper wznowiono „Verbum nobile" Moniuszki i „Janka" Żeleńskiego. Dyrygentami opery są pp. Zuna i Lehrer.

Profesor Konserwatorjum Lwowskiego Tad. Majerski wykończył komedję muzyczną pod tyt. „Miss Ellis".

— **Lublin.** Życie muzyczne koncentruje się w Filharmonji, Instytucie muzycznym. Szkole muzycznej im. St. Moniuszki i Tow. Spiewaczem „Lutnia". Poranki muzyczne przy udziale orkiestry filharmonicznej pod batutą p. Faustyna Kulcyckiego cieszą się szczególnem powodzeniem. Popisy szkół muzycznych udowadniają, że praca w nich wre i idzie wprost do celu. Tow. Śpiew. „Lutnia" obchodziło w maju pięciolecie swego istnienia. Dyrektorem towarzystwa jest p. Stanisław Koszowski.

ZAGRANICA.

— Czechy. W Pradze Stowarzyszenie śpiewacze „Hlahol" zorganizowało pod protektoratem poselstwa polskiego wielki koncert, poświęcony chóralnej pieśni Polskiej. W Bartyslawie na scenie teatru narodowego wystawiono operę Ludomira Różyckiego „Casanowa".

— Austrja. Z inicjatywy Zarządu Związku Chórów męskich w Wiedniu rozpoczęto składkę publiczną na wzniesienie pomnika Ryszarda Wagnera. Ryszard Strauss otrzymał w darze od miasta piękny teren, na którym wybudował sobie wspaniałą willę. Niedawno odbyło się poświęcenie tej willi. Prof. Z. Górzyński przygotował w Wiedniu „Halkę" — Moniuszki, która pod dzielnem kierownictwem Emila Młynarskiego zdobyła niebywałe powodzenie. Wysokiem uznaniem cieszył się także wieczór kompozytorski Al. Tansmana, którego wielki talent posiada już dzisiaj bezsprzecznie wybitną indywidualność. Debiutował w Wiedeńskiej Operze Br. Wolfstahl w operze „Tanahäuser". W Salcburgu odnaleziono w bibljotece biskupiej rękopis nieznanej zupełnie Mszy Webera, tamże odbędzie się doroczny festival muzyczny, na urządzenie którego Rząd udzielił subwencji w wysokości jednego miljarda koron.

— **Niemcy.** Wybitnem zdarzeniem w życiu muzycznem Berlina był doroczny cykl operowy Ryszarda Straussa. Pod osobistem kierownictwem kompozytora były wykonane wszystkie większe jego opery. Z inicjatawy prof. A. Haby, znanego propagatora muzyki ćwierćtonowej, powstała w Berlinie pod jego kierownictwem specjalna szkoła, poświęcona teorji i praktyce systemu ćwierćtonowego. Subwencja miejska dla Filharmonji Berlińskiej podwyższona została z 60 na 100 tysięcy marek. W Eutin, mieście rodzinnym Webera, odbył się festival muzyczny z racji setnej rocznicy śmierci Mistrza. W Dortmundzie odbędzie się kongres muzyki kościelnej.

— **Francja.** Delegacja sfer muzycznych zgłosiła protest przeciwko podatkom państwowym i miejskim, nakładanym na instytucje muzyczne. Towarzystwo Miłośników Muzyki ogłosiło Konkurs muzyczny na arję z towarzyszeniem fortepianu i wiolonczeli tylko dla Francuzów. Nagrodę wyznaczono w wysokości 2,000 franków. Znaczną sensację wywołały występy dyrygenckie pani Brunelli, która stanęła na czele orkiestry w Konserwatorjum. jest to pierwsza próba podjęta na tem polu przez kobietę we Francji. Zmarli w Paryżu : A. Caplet i Moszkowski.

Dr. Henryk Opieński, dyrektor Konserwatorjum Poznańskiego, wygłosił dwa odczyty, którym towarzyszyły produkcje muzyczne w wykonaniu p. Barblan-Opieńskiej i L. Szpinalskiego, w sali zaś Sorbony odbył się koncert zespołu wokalnego „Motet et Madrigal" pod kierownictwem dyr. H. Opieńskiego.

W Paryżu zorganizowany został Klub muzyków polskich, do którego jako założyciele należą: K. Sikorski, P. Perkowski, F. Łabuński, J. Dorabialska, L. Szpinalski, K. Chłapowski, M. Wiłkomirski i Bronisław Rutkowski, który obejmie klasę organową w Warszawskim Konserwatorjum Muzycznym po ś. p. Profesorze Mieczysławie Surzyńskim.

— **Belgja.** Konserwatorjum w Leodjum ogłosiło konkurs muzyczny imienia C. Franka (wyłącznie dla Belgów w wieku do lat 27) na utwór symfoniczny, trwający conajmniej 20 minut.

— **Szwajcarja.** W Zurychu odbędzię się w tym roku wielki festival muzyki współczesnej, który obejmować będzie utwory wszystkich gatunków kompozycji od pieśni do opery i oratorjum włącznie. W programie umieszczone są także utwory polskich kompozytorów; Karola Szymanowskiego i Aleksandra Tansmana.

W Genewie odbędzie się festival muzyki chóralnej i międzynarodowa wystawa muzyczna. W wielu miastach Szwajcarji koncertował z powodzeniem zespół wokalny „Motet et Madrigal" pod dyrekcją Dr. H. Opieńskiego.

— **Szwecja.** Orkiestra Teatru Wielkiego w Stockholmie obchodziła 400-letni swój jubileusz uroczystem koncertem pod dyrekcją Jarnefelta.

— **Finlandja.** Cała Finlandja niezwykle uroczyście obchodzi jubileusz 60-letni urodzin największego dzisiaj kompozytora fińskiego Sibeliusa, którego prasa powszechnie nazywa bohaterem narodowym.

— **Hiszpanja.** Wielkie uroczystości muzyczne*. poświęconej hiszpańskiej pieśni ludowej odbędą się niebawem na wyspie Majorce, jednocześnie odbędzie się konkurs kompozytorski w tej dziedzinie.

— **Anglja.** W Londynie założone zostało Towarzystwo propagandy sztuki muzycznej we wsiach i wśród ludu, tamże powstała specjalna organizacja, która ma na celu budzenie instynktu muzykalnego dzieci i szerzenie wśród nich kultury muzycznej.

Deficyt Opery Narodowej w Londynie wynosi w ubiegłym sezonie kolosalną sumę 42,594 funtów szterlingów.

W Londynie wystąpił z własnym recitatem fortepianowym, zawierającym przeważnie utwory polskie, młody polski pianista Stanisław Niedzielski.

— **Ameryka.** M. Present zapisał w testamencie 5() nul jonów dolarów na cele muzyczne. Deficyt Opery Chicagowskiej wynosi w roku bieżącym 400 tysięcy dolarów.

Sławna Orkiestra Filadelfijska wybiera się pod wodzą znakomitego swego kierownika Leopolda Stokowskiego w wielką podróż artystyczną po Europie. Koszta tej podróży obliczone na 150 tysięcy dolarów zostały już całkowicie pokryte w drodze subskrypcji.

W Chicago powstała wielka orkiestra kobieca.

W South-Bend (Stan Indiana) odbył się 20-sty Zjazd Polkich Związków Śpiewaczych w Ameryce, mających swą siedzibę w Chicago i obejmujących przeszło 150 zespołów chóralnych. Następujący polscy artyści muzycy występowali w Ameryce zdobywając sławę: Dr. A. Rodziński i G. Fitelberg jako kapelmistrze: I. Paderewski, Artur Rubinstein, L. Godowski, Wanda Landowska jako pianiści, Paweł i Wacław Kochańscy jako skrzypkowie.

Z utworów polskich wykonywane były dzieła: K. Szymanowskiego, G. Fitelberga, L. Różyckiego, M. Karłowicza, Z. Noskowskiego, a nawet z rzeczy starych Mikołaja z Radomia i Jakuba Lutnisty (XV i XVI wiek).



Wspomnienia. (M. A. Szulc Fr. Chopin).

Trzy salony

(Ciąg dalszy).

III.

I znowu minęły lata. Chopin gra w małym salonie, przy otwartych oknach, w koło niego jasna noc, gorąca noc południa. Oko spotyka obcą roślinność, gdyż willa, którą zamieszkuje Chopin, jest na wyspie Majorce, na Śródziemnem morzu. Palmy, pod których cieniem nikt dotąd nie błąka! bezkarnie, wznoszą się dumnie w górę; kwitnące powoje oplątają wzniesienie i arkady werandy. Kwiaty o barwach ognistych rosną na grzędach, olbrzymie liście tworzą naturalną altanę. Na widnokręgu zbiera się burza; wielkie krople deszczu, jak łzy niepowstrzymane, padają na ziemię. Władzca tonów jest samotnym. — W pokoju miły mrok panuje, blado świecąca lampa zwiesza się u sufitu. Przy ścianie widać ottomankę pokrytą jedwabną żółtą materją; na marmurowym stole stoi czara z kwiatami, tu i owdzie taborety. Między oknem a fortepianem stoi stolik do pisania, na nim książki i papiery; między niemi flakon, na nim zarzucona od niechcenia chustka obszyta koronkami. Na ścianach widoki Wenecji, portrety i szkice, nad fortepianem akwarella przedstawiająca kobietę z ciemnem okiem, z ciemnemi włosami, która pokój zdaje się dziwnie rozjaśniać

Samotny muzyk rzuca tu i ówdzie wzrokiem na obraz, który w lampy odbłysku zdaje się oddychać życiem, to znowu wpatruje się w ciemny widnokrąg. Monotonny szelest spadających kropli deszczu nuży go, czy udręcza; na czole zaległa chmura, usta zadrgały. Chciałżeby odurzyć się potężną harmonią koncertu F-mol, który dedykował Potockiej? — Jakże odmiennie brzmiała dziś muzyka Chopina w porównaniu z grą na pokojach Radziwiłła, gdy obok fortepianu stała księżniczka Elżbieta. Wówczas było to rzewne marzenie usnute z tęsknoty i nadziei, życzeń i pragnień; dziś brzmi jak pieśń spełnienia chęci; każdy ton jawnie ją wygłasza. Owo sączęście marzone zmieniło się w namiętność serdeczną.

Fryderyk Chopin, chociaż go uwielbiał Paryż i zwrócone były nań oczy muzykalnego świata Niemiec, jeszcze nie był doszedł do zenitu swojej sławy, ale posiadał juz szczęście ziemi. Georg Sand, kobieta jenialna, towarzysyła mu aż na Majorkę ; ona to miała czuwać nad zdrowiem muzyka, opuszczonego przez lekarzy francuskich. Chory wyzdrowiał, dzięki tamecznemu klimatowi, aboli też dzięki oczom.................... miłość spełniła jeszcze jeden cud cichy, nieznany. Chory powracał prędzej do zdrowia, aniżeli się spodziewał ukochany od niego demon.

Oboje tedy wiedli życie marzeń pełne, zdała od gwarnego, zimnego świata, na błogosławionej wyspie, gdzie miłość, muzyka i poezja każdy dzień zapełniały. Idealny Chopin wierzył w to wszystko, na co patrzał w młodości, wierzył w nieskończoność owego błogiego stanu.

I kiedy odurzony szczęściem wysnuwał ze siebie sny złote, już niespokojna kobiety ręka wypisywała na ukończonem dziele tytuł: „Dwoje szczęśliwych na Majorce* i poczynała nowe: „Powrót do Paryża". George Sand tęskniła do zamętu wielkiego świata, który opuściła przed kilku miesiącami dla przyjaciela On nieocknąl się jeszcze ze snu rozkosznego, gdy ona, trzeźwa i chłodna, miała już na ustach owe straszne słowa: Musimy powrócić, albo rozstać się.

Jeszcze krople deszczu spadały na ziemię, jeszcze nie wróciła ukochana z przechadzki, w której nie mógł jej towarzyszyć. Tak długo nigdy nie zostawiała go samego. W około niego samotność śmierci, w Chopina umyśle niespokojna myśl jakieś straszne stwarza obrazy.

„O gdyby umarła, gdyby mnie opuściła i więcej już nie wróciła!"

Schyliło się blade czoło, ból we łzach się wylał, łzy wcieliły się w tony, palce Chopina dotknęły klawiszów, zabrzmiała melodja przegrywki Des-dur ze spadajacemi w towarzyszeniu kroplami tonów Des i As.

Marzyciel nie słyszał zbliżających się kroków, nie słyszał drzwi otworzenia; nie słyszał, jak na progu stanęła postać upragnionej, jak do fortepianu cicho się zbliżyła piękna kobieta ze zwojem kwiatów w ręku, w lekkiej białej sukni, złotą ujętej przepaską, za którą tkwił drobny sztylecik, z kapeluszem słomkowym, z kroplami dżdżu na bujnych włosów splotach. Przyszła oznajmić mu: „Wracajmy jak najspieszniej; to powietrze, ten spokój mnie zabija. “

A teraz zdumiona, jakby w ziemię wryta, słucha skargi bolesnej, czuje łzy płomienne spadające w dźwiękach na jej serce. I oto kiedy już przebrzmiał ton ostatni, kwiaty wypadły z jej ręki, objęła ramieniem szyję wieszcza, szepcąc: „Przyjacielu, o ty mój biedny przyjacielu, wybacz mi. Zbyt długo pozostawiłam Cię samego."

Gdzież się podziała ciemność, gdzie śmierci obawa i łzy? Przy świetle lampy ujrzał ożywione oblicze ukochanej, a usta jej szeptały mu wyrazy pełne uroku.

Na dworze deszcz padał, lecz któżby na niego zważał! Na ottomanie siedziała przy sobie szczęśliwych para a Chopin prosił swej Szeherezady:

„Teraz udarz mnie powieścią jaką, i więcej mnie już nie opuszczaj!"

Koniec.

WSPOMNIENIA.

JaKiego wieKu dożyli wybitni Kompozytorzy.

Następujące zestawienie lat życia wybitnych mistrzów tonu zaciekawi zapewne naszych czytelników.

Adam żył 52 lat 9 miesięcy 9 dni, Auber 87 l, Bach 65 l 2 m 7 d, Bellim 33 l 10 m 22 d, Beethoven 56 l 4 m 11 d, Berlioz 65 l 3 m 26 d, Bizet 35 l 7 m 8 d, Brahms 63 l 10 m 27 d, Bruckner 72 l 1 m 6 d. Cherubini 81 l 6 m 7 d. Chopin 38 l 10 m 2 5d, Czajkowski 53 l 6 m. Donizetti 49 l 6 m 14 d, Dvorzak 62 l 7 m 22 d, Flotov 70 l 8m 27 d, Gluck 73 l 4 m 13 d, Grieg 63 l 2 m 19 d, Halevy 62 l 9 m 12 d, Haydn 77 l 2 m, Hańdel 74 l 1 m 21 d, Herold 41 l II m 21 d, Karłowicz 32 l 1 m 29 d, Liszt 74 l 8 m 29 d, Lortzing 47 l 2 m 28 d, Marschner 66 l 3 m 28 d, Mehul 54 l 3 nr 24 d, Mendelssohn 38 l 9 m I d, Meyerbeer 72 l 7 m 27 d, Moniuszko 53 l 29 d, Moszkowski 70 l 6 m 10 d, Nicolai 38 l II m 2 d, Noskowski 63 l 2 m 21 d, Ogiński 68 l 11 m, Puccini 65 l 11 m 7 d, Rossini 76 l 8 m 15 d, Rubinstein 75 l, Schubert 31 l 9 m 18 d, Schumann 46 l 21 d, Spohr 75 l 6 m 7d, Spontini 72 l I m 20 d, Yerdi 87 l 3 m 18 d,. Wagner 69 l 8 m 22 d, Weber 39 l 5 m 18 d, Żeleński 83 l 6 m 13 d.

Najkrócej więc jak z tego wynika żył Szubert, bo umarł już w 32 roku życia, najdłużej zaś żył Verdi.

Z polskich kompozytorów bardzo młodo umarł Karłowicz, bo w 33 roku życia — najdłuższem życiem cieszył się Żeleński, umierając w 84 roku życia.

Jaką szkodę poniosła muzyka przez młody zgon Szuberta, Karłowicza, Mozarta, Mendelssohna, Bizeta, Bellini’ego, Chopina i tylu innych kompozytorów, którzy musieli zamilknąć na wieki zanim przeszli połowę życia przeciętnego człowieka!

Zdania o „MuzyKu WojsKowym“

. ... *z* wielkim zainteresowaniem pierwszy numer „Muzyka Wojskowego", który będzie mojem zdaniem przyjacielem każdego muzyka wojskowego .... Szczęść Boże w dalszej pracy ! Cześć !

Kuczera, kaplm.

. ... *z* prawdziwą przyjemnością przeczytałem pierwszy numer „Muzyka Wojskowego". Jest to pismo bardzo pożądane w życiu orkiestr wojskowych jako organ fachowy. Życzę owocnej pracy Szanownemu Koledze

Jan Walter, kaplm.

FeliKs Nowowiejski o „Muzyku Wojskowym4*.

Otrzymałem pierwszy numer „Muzyka44, za ktoiy serdecznie dziękuję. Ponieważ pismo to stoi na wysokim poziomie, przeto niewątpliwie będzie miało duże powodzenie.

Gratuluję!

Łączę wyrazy poważania i pozdrowienia

F. Nowowiejski

Legbąd, 22. VII. 1926 r.



Wiedza muzyczna

Stosownie do zapowiedzi w numerze pierwszym naszego czasopisma podajemy dzisiaj bliższe szczegóły, dotyczące nauki teoretycznej wiedzy muzycznej drogą korespondencji.

Przed rozpoczęciem właściwych lekcji podajemy garść uwag i wskazówek, które będą potrzebne chcącym z nami pracować.

Czy posiadanie teoretycznej wiedzy muzycznej jest konieczne ?

Na pytanie to bez namysłu każdy odpowie, że tak. Teorją muzyki w najmniejszym choćby zakresie musi zająć się każdy, kto chce jako tako grać na swoim instrumencie. Udowadnia to pierwsza lepsza szkoła na dany instrument. Każda szkoła poświęca początkowe swoje rozdziały na poznanie nut, systemu linjowego, kluczy i podanie uczniowi najniezbędniejszych wiadomości, dotyczących wykonania utworów na obranym przez niego instrumencie. Kto jednak na tym szczupłym zakresie poprzestaje wkrótce ma możność przekonania się, że nie wiele wie, że jego wiedza jest za mała, niewystarczająca. Niejeden chciałby wiedzę swoją pogłębić, uzupełnić, uporządkować — warunki jednak służbowe a często środki materjalne nie pozwalają mu na to. Cóż więc robić ? Zrezygnować z nabycia koniecznej wiedzy? **Nie! Uczyć się! Pracować sam nad sobą!** Lekcje nasze ułożone będą przystępnie, jasno i zrozumiale dla każdego, kto do pracy nad sobą zechce się zabrać. Pierwszym więc i nieodzownym warunkiem będzie **silna wola ucznia.** Początkowemi trudnościami **nie wolno się zrażać.** Do wytkniętego celu iść wytrwale — a przy zdolności osiągnąć można nawet **nadspodziewane wyniki.**

Jakie drogi prowadzą do tego celu ?

Jedyną drogą jest **wytrwałość!** Dlatego, kto nie ma silnej woli, wytrwałości, niech lepiej nie zaczyna. Wyniknie z tąd dla niego ta korzyść, że własnej winy nie będzie zwalał na drugich — a dla nas, że garstka choćby ludzi silnej woli idąc za naszemi wskazówkami dopnie prędzej celu, wolną będąc od ociągającego się w pracy balastu współuczniów.--------------- **Kto może się uczyć?**

Każdy, kto ukończył 14 rok życia, kto rozumie dobrze po polsku, kto opanował bodaj przeciętnie jeden z instrumentów (byle nic bęben!)

Jakie korzyści osiągnie uczący się ?

Dwojakie: moralne i materjalne.

Moralne korzyści — to zdobycie fachowej wiedzy, to przewaga umysłowa nad kolegami nie uczącymi się. Materjalne — to możliwość posunięcia się wyżej dzięki zdobyciu wiedzy — to wzniesienie się ponad zwykłe rzemiosło — to możliwość uzyskania lepszej posady, kiedyś, po wyjściu z wojska. A jest tych posad nie mało. Zycie muzyczne budzi się u nas — rozwija. Powstają orkiestry prywatne, czy to górnicze, czy parafjalne, czy strażackie — wszystkie one potrzebują kierowników-fachowców. Trudno wymagać, by muzyk z wyższemi studjami muzycznemi strawił swoje życie nad orkiestrą górniczą, czy strażacką — lecz muzyk wojskowy po wyjściu z wojska — o ile posiędzie konieczną wiedzę — przy dobrej opinji uczciwego człowieka zawsze będzie pożądanym na takie stanowisko.

Jak należy się uczyć ?

I. Uczący się, który siłą rzeczy posiada już pewne wiadomości teoretyczne, **musi** rozpocząć naukę od początku — jakby dotychczas zupełnie nic z rzeczy wykładanych nie umiał. Za zasadę wziąć sobie — **nic nie opuszczać, wszystko przeczytać!** Co nowość stanowi wyuczyć się! Przeczytanie uważne rzeczy znanych wyjdzie na korzyść uczącego się — będzie stanowiło powtórkę. Rzeczy zbędnych, obarczających niepotrzebnie ucznia umieszczać nie będziemy. **Wszystko więc jest ważne.**

II. O ile jedna lekcja z powodów niezależnych od uczącego się nie jest opanowana należycie, nie „siedzi" dobrze w głowie — następnej nie zaczynać. Taka nauka jest budowaniem domu na słabych podwalinach z dziurami w ścianach. Dom taki nie utrzyma się — runąć musi. Opanować więc dokładnie materjał jednej lekcji a potem dopiero przystąpić do drugiej. Dwa tygodnie czasu do przerobienia lekcji, to okres długi i przy kilkuminutowej pracy **codziennej** wystarczający.

III. Do nauki wybierać sobie czas i miejsce, w którem nikt nie przeszkadza. Dobrze jest uczyć się w dwójkę. Z innymi kolegami chętnie rozmawiać o przerobionym w lekcji materjale. Przekonasz się wtedy, co Ty umiesz — czego Ci brak, co wiesz dzięki swej pracy a o czem Twoi koledzy nie uczący się pojęcia nie mają. Lecz na wiedzę swoją nie bądź zarozumiały — kolegi-nieuka nie wyśmiewaj a poucz i poradź mu, niech się zabierze do pracy. Czas na to zawsze — nigdy zapóźno!

Uczący się musi darzyć nas swojem zaufaniem. Wiele rzeczy niejasnych, zwłaszcza w początkach, niech się uczy nie pytając „dlaczego tak jest ?" „Tak jest, bo tak jest" — oto nasza odpowiedź na razie. Później wiele rzeczy wyjaśni się i pytanie „dlaczego" będzie zbyteczne.

Zanim rozpoczniemy lekcje chcemy wyrazić życzenie, by ten kto pracę rozpocznie skończył ją też. Powtarzamy: **lepiej nie zaczynać, niż w pół drogi ustać!** Kto jednak uzbroi się w wytrwałość i iść będzie w pracy razem z nami krok za krokiem - upewniamy, że zdobędzie konieczną dla siebie wiedzę, cześć i poważanie u swoich przełożonych i równych — jako jednostka silnej woli — jako człowiek świadomy swoich poczynań.

W zdolności swoje niech nikt nie wątpi — są one w każdym z nas — trzeba je obudzić, skierować na odpowiednie tory, ćwiczeniami wzmacniać. —

Jak już zapowiedzieliśmy po ukończeniu jednego rozdziału, obejmującego pewną całość nauki, zadawać będziemy zadania do **pisemnego** rozwiązania. I tu prosimy o szczerość — wiemy, że nie każdy ma lekką do pisania rękę — niech pisze zadanie tak jak umie, swoją ciężką ręką polskiego Żołnierza — milsze nam będą te listy nad inne.

Aby ułatwić naukę wszystkim zezwalamy korzystać z niej też prenumeratorom miesięcznym na tych samych warunkach t. zn. od przeglądnięcia zadania i sklasyfikowania zależnie od przedmiotu 50 gr — 2.50,—

Zadania nadsyłać w terminie oznaczonym, aby dać nam możność kontroli Waszych postępów w nauce. — **A teraz do pracy!**

(Czyniąc zadość prośbie P. P. prenumeratorów, będących obecnie po za garnizonami na ćwiczeniach, zaczynamy lekcje od No 3. -r- dopiero)



s a si ffl E0 ES ROZRYWKI  ES ffl ffl

Uprzejmy kapelmistrz.

W czasie generalnej próby przed koncertem jeden ze śpiewaków solistów, występujących gościnnie, śpiewał stale za nisko. Kapelmistrz, który z początku znosił to ze spokojem, zaczął wreszcie na dobre denerwować się — przerwał próbę — a zwracając się do członków orkiestry rzekł: „Panowie — na Boga — cała orkiestra stroi dziś za wysoko“ — a zwracając się do owego śpiewaka dodał: „czy nie mógłbym pana poprosić o pańskie „a“?

Sumienny profesor.

Do jednego z naszych znanych profesorów śpiewu zgłosił się młody człowiek z prośbą o przyjęcie go na lekcje śpiewu solowego.

Profesor zapytał go uprzejmie:

— „Jak pan przypuszcza, jakim głosem pan śpiewa ?“

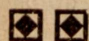
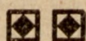
— „Mam baryton“ — odrzekł młodzian.

Po próbie głosu, profesor jak zwykle uprzejmie uśmiechnięty, rzekł:

— „Bary — ton — hm, no — bary to pan masz, ale tonu nie — dlatego nie będę mógł panem się zająć!“ —

Zagadka.

W jakiej tonacji grały trąby jerychońskie?

 Od Administracji 

Prosimy prenumeratę wpłacać na nasze konto P. K. O. No 20110111 najpóźniej do dnia 5 każdego miesiąca. — — Punktualność prenumeratorów zapewni punktualność w wysyłaniu czasopisma.

Dla szybszego i sprawniejszego funkcjonowania wysyłki „Muzyka" prosimy, by I*. T. Prenumeratorzy jednej i tej samej orkiestry wskazali jeden adres, pod którym będziemy wysyłali czasopismo.

Pierwsza zagadka konkursowa.

Napisać nutami nazwisko „Haase“*) używając do jego wyrażenia możliwie najmniejszą ilość nut.

Rozwiązania nadsyłać pod adresem redakcji do dnia 22 sierpnia.

Najlepsze rozwiązanie nagrodzone będzie roczną bezpłatną prenumeratą „Muzyka Wojskowego".

Prawo brania udziału mają wszyscy czytelnicy.

Pod uwagę przy konkursie będą brane tylko te rozwiązania, które nadejdą na poniższym formularzu:

(Wyciąć, nakleić na kartkę korespondencyjną, ofrankować i wysłać pod adresem: Redakcja „Muzyka Wojskowego'* Grudziądz, Tuszewska Grobla 18/1.)

---

1. Zagadka konkursowa.

Imię i nazwisko: ....

Adres: ....

Rozwiązanie zagadki:

Data: ....

Podpis: ....

***) Haase był generalnym kapelmistrzem polskich pułków piechoty przed r. 1830.**

UB Odpowiedzi RedaKcji

I*. Kapelmistrz Rodkiewicz, Siedlce. Za szczerością tchnące słowa — szczere dzięki. Słusznie Szan. Kolega twierdzi — owoce pracy naszej zbierze przyszłość! Na zapowiedzianą przesyłkę czekamy. Umieścimy. Pozdrowienia!

P. Kapelmistrz Tymosławski, Złoczów. Umieszczę w „Informatorze" nadesłane trzy fotograf je. Cześć!

P. Kapelmistrz Chmielewicz, Goczałkowice-Zdrój. Współpracę chętnie widzimy — prosimy o artykuły. Wymiana zdań dla wspólnej sprawy będzie miała znaczenie pierwszorzędne. Warunki wydania utworów p. Kolegi podamy listownie. Prosimy w tych sprawach zawsze o znaczek pocztowy na odpowiedź. Serdeczny uścisk dłoni!

1'. Kapelmistrz Kuczera. Stosownie do życzenia fotograf ję umieścimy. Szczęść Boże! Za słowa uznania dz:ęki!

P. Tambourmajor. Zupełnie słusznie. I tą sprawą się zajmujemy. Odpowiemy ściśle po otrzymaniu informacji od odpowiednich czynników. •— Od nas zależy wiele — ale nie wszystko.

P. Kapelmistrz Kuczera, Żegiestów. Serdeczne Bóg zapłać za miłą kartkę. Pracować będziemy dla dobra naszych orkiestr z wytężeniem wszystkich sil, by naprawdę być przyjacielem każdego muzyka wojskowego. — Prosimy o jednanie nam przyjaciół.

P. P. Najlepszy, Pąśko, Niedziela, Zamość. Za miły list dzięki. Owszem zgadzamy się. Numery wysyłamy na ręce p. Najlepszego. Cześć!

P. Kapelmistrz Walter, Łowicz. Za życzenia dzięki. Cześć!

Mars. Ależ owszem — w jednym z następnych numerów umieścimy. Zuch z kochanego Pana! O ile jednak są braki w wykształceniu — przy złożonym dowodzie zdolności — gorąco polecam pracę nad sobą. Można pogratulować. —

P. S. Z. w Poznaniu. Warunki ma pan świetne. Odesłaliśmy sprawę tam gdzie należy. Proszę liczyć z pewnością na posadę Młody wiek, czy nie jest przesz- odą ? Przeciwnie, pomocą — można liczyć na większą energję, upartość w celowej pracy a doświadczenie z czasem przyjdzie.

P. Cichowicz, Gniezno. Odpowiedzieliśmy kartką. Okazowy wysłany.

P. N. J., Piotrków. Papiery skierowane według życzenia. W razie otrzymania posady natychmiast zadepeszuję.

P. Kapelmistrz Ciapski, Szczawnica. Fotografja i historja idzie. Za miły list i życzenia dzięki.



m m ® Od RedaKcji m m ®

Dzisiejszy numer „Muzyka Wojskowego" wysyłamy do P. T. Prenumeratorów poszczególnych pułków pod adresem najstarszego stopniem Prenumeratora **zbiorowo.**

Ze względu na istniejące przepisy pocztowe dopiero od 1 października b. r. będziemy mogli wysyłać do każdego Prenumeratora pojedyńczo za ryczałtem.

P P. Adresatów, otrzymujących przesyłki zbiorowe, prosimy uprzejmie o rozdanie egzemplarzy według adresów — na okładce. —

Ze względów technicznych nie mogliśmy w numerze niniejszym zamieścić nadesłanych fotografji. — Umieścimy w następnym.

W najbliższym czasie ukaże się nakładem redakcji

„Informator Muzyczny44

dla muzyków wojskowych
wraz z kalendarzem na rok 1927.

Informator zawierać będzie prócz części kalendarzowej z uwzględnieniem dat najważniejszych zdarzeń w historji muzyki, następujące działy:

1. Skorowidz i krótką treść najważniejszych rozkazów M. S. Wojsk , dotyczących organizacji orkiestr wojskowych w armji polskiej.
2. Musztra orkiestr wojskowych.
3. Krótka historja orkiestr wojskowych od czasu ich powstania do dnia dzisiejszego ze szczególnem uwzględnieniem Armji polskiej. •
4. Krótki zarys zasad muzyki.
5. Synoptyczna tabelka instrumentacyjna.
6. Słowniczek wyrazów włoskich, używanych w muzyce z podaniem poprawnej wymowy i dokładnego tłumaczenia.
7. Najważniejsze daty z życia polskich i obcych kopozytorów oraz ich najważniejsze dzieła z podaniem poprawnego tłumaczenia tytułów dzieł kompozytorów obcych.
8. Łatwy sposób transponowania.
9. Spis kapelmistrzów i podoficerów zawodow., służących w roku 1926 w Armji.
10. Reklamy firm wydawniczych nut i fabryk instrumentów muzycznych.

l)z ał 10 t. j.: Spis Kapelmistrzów i Podoficerów Zawodowych, służących w r. 1926 w Armji, będzie pierwszym tego rodzaju szematyzmem dyrektorów i muzyków wojskowych.

Ponieważ wielu P. P. Kapelmistrzów prosiło o przesunięcie terminu wysyłania fotografji z dnia 15-go lipca b. r. na termin dalszy, czyniąc zadość ich żądaniu oznaczamy dzień

30-go sierpnia b. r.

jaKo nieodwołalnie ostateczny termin nadsyłania fotografji P.P. kapelmistrzów i orkiestr.

Po tym terminie bezwzględnie fotografji do „Informatora" przyjmować nie będziemy.

Za umieszczenie fotografji P. kapelmistrza liczymy zł 10. wraz z krótkim szldcem biograficznym.
Za fotografję orkiestry zł. 20.
Za obie fotografję 28 zł.

Ostateczny termin upływa dn. 30 sierpnia b. r.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Ffulerskiego Grudziądz (Pomorze).